

Confrontar lo indecible en el cine documental argentino y brasileño.

Los casos Urondo y Herzog

Graciela Foglia

Graciela Foglia

Graciela Foglia es docente de la Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de la Universidad Federal de São Paulo. Hizo la maestría, el doctorado y el posdoctorado en la Universidad de São Paulo; este último incluyó una estadía en la Universidad de Salamanca (España) y en el Instituto Iberoamericano de Berlín. La tesis de doctorado fue sobre el proceso de escritura de *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh y la investigación de posdoctorado sobre representaciones de memoria y violencia en la literatura y el cine documental que abordan las dictaduras argentina y brasileña. Publicó, en coautoría, el manual *Diversidad* para la enseñanza de lengua y literaturas en castellano y la tesis de doctorado, como e-book, con el título *Operación masacre: rehacer y resistir*.

Contacto: graciela.fo@gmail.com

Recebido em: 30 de junho de 2017

Aceito em: 04 de setembro de 2017

PALABRAS CLAVE: *Paco Urondo, la palabra justa; Vlado, 30 anos depois*; dictaduras latinoamericanas; documental de memoria; testimonio.

Resumen: Usando algunas reflexiones sobre testimonio y documental de memoria, propongo examinar e interpretar semejanzas y diferencias en los procedimientos de construcción de los documentales *Paco Urondo, la palabra justa* (Argentina, 2004) de Daniel Desaloms y *Vlado, 30 anos depois* (Brasil, 2005) de João Batista de Andrade, que abordan la vida y la muerte del poeta, periodista y militante de Montoneros Francisco Urondo (1930-1976) y de Vladimir Herzog (1937-1975), también periodista y guionista, vinculado al PCB, ambos asesinados durante las dictaduras de los años setenta. Tanto en Brasil como en Argentina, esos años estuvieron marcados por luchas revolucionarias, por extrema violencia de Estado y por resistencia a las dictaduras. Sin embargo, a pesar de la semejanza de contextos, la forma de representar esa lucha y confrontar lo indecible de la violencia dictatorial tiene algunas diferencias que son casi una constante. Buscando entender las especificidades de las películas, propongo, como una posible interpretación, que en la forma de los filmes estarían impresas las marcas de las diferentes políticas de verdad y justicia llevadas a cabo en cada uno de los países como producto de procesos distintos de transición: pactado en Brasil; no pactado o menos pactado en Argentina.

Keywords: *Paco Urondo, la palabra justa; Vlado, 30 anos depois*; Latin American dictatorships documentary of memory; testimonio; Documentales de memoria. Argentina y Brasil

Abstract: Using some reflections on testimony and documentary of memory, I propose to examine and interpret similarities and differences in the procedures of documentary constructions *Paco Urondo, la palabra justa* (Argentina, 2004) by Daniel Desaloms y *Vlado, 30 anos depois* (Brazil, 2005) by João Batista de Andrade, which deal with the life and death of the poet, journalist and militant of Montoneros Francisco Urondo (1930-1976) and Vladimir Herzog (1937-1975), also a journalist and screenwriter, linked to the PCB, both assassinated during the dictatorships of the 1970s. In

Brazil as and in Argentina, the 1970's were marked by revolutionary struggles, extreme state violence and resistance to dictatorships. However, despite the similarity of contexts, the way of representing that struggle and confronting the unspeakable of dictatorial violence shows some differences between them that are almost constant. In order to understand the specificities of each film, I propose as a possible interpretation the marks of the different policies of truth and justice carried out in each country show up as the product of different processes of transition that would be printed: in Brazil but not agreed or less agreed in Argentina.

Tortura, desaparición de militantes políticos, muerte. ¿Cómo poner en palabras e imágenes esa materia? ¿Cómo transformar en palabras e imágenes la violencia desproporcionada? Se habla de lo indecible de la experiencia traumática; lo indecible frente a la desmesura del horror. También se cuestiona la posibilidad de representar el trauma de la violencia extrema. Paul Ricoeur se refiere a esa imposibilidad cuando aborda los testimonios orales “escritos en el dolor”, los testimonios de los sobrevivientes de la Primera Guerra Mundial y de los campos de concentración de la Segunda: “se trata de experiencias límites [...] que abren un difícil camino ante capacidades de recepción limitadas, ordinarias, de oyentes educados en la comprensión compartida” (2004, 229). Sin embargo “representar o no representar: eso, al fin, no altera la conciencia de lo que es necesario decir”¹ (Netrovsky

1 Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías. En este trabajo, las citas de carácter informativo o comprobatorio irán traducidas en el cuerpo del texto y aquéllas que se

& Seligman, 2000, 11). Por eso, y a pesar de estos cuestionamientos, aquí me propongo indagar cómo se aborda la problemática en algunos documentales producidos en Argentina y Brasil durante los años 2000: de qué manera los testigos y los propios documentales enfrentan lo indecible en la lucha contra el olvido del terrorismo de Estado ejercido sobre nuestras sociedades en los años setenta. En particular, usando algunas reflexiones sobre testimonio² y “documental de memoria” (Gauthier, 2011; Aprea, 2015), examino e interpreto semejanzas y diferencias en los procedimientos de construcción de las películas *Paco Urondo, la palabra justa* (Argentina, 2004) de Daniel Desaloms y *Vlado, 30 anos depois* (Brasil, 2005) de João Batista de Andrade.

Esos documentales fueron elegidos siguiendo la clasificación hecha por Aprea en dos trabajos (s/f y 2015). En el artículo (s/f) el autor observa que los filmes que abordan la militancia revolucionaria y la memoria traumática, en Argentina, pueden dividirse entre los que se refieren a a) trayectorias de militantes —*Tosco* (Jaime, 2011), *Padre Mugica* (Mariotto & Gordillo, 1999)—; b) hechos específicos —*Trelew* (Arruti, 2003)—; c) crónicas de desapariciones —*4 de julio, la masacre de San Patricio* (Young & Zubizarreta, 2007)— y d) trayectorias de organizaciones políticas (*Los perros* (Jaime, 2004), *Gaviotas Blindadas* —Getino et. al. 2006-2008)—.

destinen al análisis, irán en el original en portugués con traducción en nota al pie de página.

2 La bibliografía sobre testimonio es extensa, sin embargo, puede leerse un artículo de revisión de las diferentes corrientes en De Marco (2004) y en la colección de artículos de Netrovski & Seligmann-Silva (2000) y Seligmann-Silva (2003).

Intentar una clasificación similar para Brasil no es una transposición directa. En los treinta años que van desde la vuelta a la democracia en 1985 hasta 2015, fueron producidos 39 documentales³ de largometraje⁴, 17 de los cuales entre 2003 y 2010⁵. En ese total los temas son variados: transición, lucha por la tierra, clase obrera, universidad, cultura. Ateniéndome solo a los documentales cuya temática abarca los años de dictadura y la lucha revolucionaria o de resistencia, se puede hacer una clasificación, no definitiva ni exhaustiva, siguiendo la de Aprea. Así, algunos de los documentales que entrarían en cada categoría son: a) *Marighella. Retrato Falado do Guerrilheiro* (Tendler, 2001), *Marighella* (Ferraz, 2012), *Repare bien* (Medeiros, 2013), *Vlado, 30 anos depois* (Andrade, 2005); b) *Hércules 56* (Da-Rin, 2007), *Condor* (Mader, 2007); c) *Camponeses do Araguaia. A guerrilha vista por dentro* (Fernandes, 2010); d) *Tiempo de resistencia* (Ristum, 2004).

Paco Urondo, la palabra justa (a partir de ahora PU) y *Vlado, 30 anos depois* (a partir de ahora V30) pueden clasificarse dentro del primer grupo, trayectorias de militantes, y “documentales de memoria”, que son los que

3 Información disponible en el sitio del Grupo de Investigación de CNPq “História e Audiovisual”. Ver bibliografía.

4 En Brasil, se consideran largometraje las películas con más de 70 minutos (Medida Provisória 2228. Disponible en: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acceso el 2 jun. 2016), en cambio, en Argentina, las que exceden los 60 minutos de proyección (Ley 17741 (T.O 2001) <http://biblioteca.afip.gob.ar/dcp/TOR_C_017741_2001_10_10>. Acceso el 30 jun. 2017).

5 En el mismo período, en Argentina, se produjeron 122 documentales que abordan el tema de la dictadura. El período considerado, 2003-2010, corresponde a las presidencias del Partido de los Trabajadores en Brasil, y del Frente para la Victoria, en Argentina.

se caracterizan por utilizar el testimonio de quienes participaron directa o indirectamente en los hechos relatados y por poner de manifiesto el carácter subjetivo del material presentado. Dice Gauthier que el “interés no está en la verdad —a no ser para la investigación histórica—, sino en el propio funcionamiento de la memoria” (2011, 245); así, lo importante para este tipo de documental no es solo traer el pasado al presente, sino también colocar en escena el momento de la evocación de ese pasado (Aprea, 2015, 92). El testimonio va más allá de la pura información ya que destaca sensaciones, sentimientos y opiniones de los que sufrieron las consecuencias del momento histórico recordado. En ese sentido, en lo que se refiere al uso del testimonio, cuando analiza veinte años de producción documental en Argentina (1994-2014), Aprea observa que en los filmes cuyo foco es la militancia revolucionaria, hay un camino que va desde el rescate de su valor informativo, que busca hacer pública una versión de la historia, hasta un énfasis en el valor subjetivo de los recuerdos (2015, 198), en los que se acentúa tanto el contenido como la exhibición del momento que se rememora⁶ (2015, 173-174). Es en esa característica, la de explicitar el carácter subjetivo, que el documental de memoria se legitima (Aprea, 2015, 96). En relación a Brasil, en general, podría decirse que en las películas que abordan el tema de la militancia, el foco está puesto, más que

6 En Brasil, la puesta en escena del momento del recuerdo ya está presente en el primer documental que reflexiona sobre el lugar de las mujeres guerrilleras en la inmediata posdictadura, *Que bom te ver viva* (Murat, 1989). Puede leerse un análisis comparativo entre esa película y *Montoneros, una historia en Foglia* (2011).

en las argentinas, en la repercusión que la violencia dictatorial tuvo en lo personal de cada participante⁷.

Los documentales de memoria también pueden ser pensados como los que, en la tipología de Nichols, se denominan performáticos⁸, que son aquellos que enfatizan las dimensiones afectivas y subjetivas, que si “tienen algún propósito es ayudarnos a sentir cómo sería una cierta situación o experiencia. Quieren que sintamos a un nivel visceral, más que entender a un nivel conceptual” (Nichols, 2013, 231). Algunas de sus características, que interesan para este trabajo, coinciden con las apuntadas para la literatura de testimonio: un conjunto de recursos que muestran la imposibilidad de una sintaxis tranquilizadora: “escribir significa convivir con la mudez, [con] el dominio de la lengua y sus límites” (De Marco, 2004, 57), sentimiento apuntado por los sobrevivientes que volvían de los campos de concentración, en la Segunda Guerra, y que es sintetizada por la afirmación de Primo Levi: “Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre” (2002, 13).

Entre otros aspectos, en los documentales de memoria, dicha dificultad se traduce, en lo que se refiere a la estructura, en su carácter abierto, no conclusivo; en la sensación de *work in progress* y en la hibridación genérica;

7 En el guion de *Vlado, 30 anos depois* se lee al principio: “*Gracias a todos los que se dispusieron a hablar para esta película, muchas veces asumiendo con coraje el tono confesional, extremadamente personal de sus relaciones con esta historia...*” (Andrade, 2009, S/N) [cursivas mías].

8 También traducido como “modo expresivo” (Nichols, 2013, 228), documentales de creación (Aprea, 2015, 124) o documental performativo (Bruzzi, 2001, 154).

con relación a las imágenes, en la inclusión de material de archivo como fotos y/o fragmentos de películas familiares; y en cuanto al testimonio, en la forma de poner en escena las entrevistas y en la forma de editarlas; en la presencia o no del realizador, en el tipo de voz *over* u *off* (si es poética, si está en primera persona, etc.) (Aprea, 2015, 122-133).

A continuación, hago una breve descripción de las películas y me detengo en algunos de esos aspectos para observar semejanzas y diferencias en los modos de abordar el pasado traumático en cada país.

SONIDO / PALABRA

Paco Urondo, la palabra justa rescata la vida y la muerte del poeta Francisco Urondo (1930-1976), periodista, guionista, dramaturgo y cuadro importante de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y de Montoneros⁹, que tomó una pastilla de cianuro cuando era perseguido por un grupo de represión, para no delatar a los compañeros bajo tortura¹⁰;

9 Las FAR provenían de una fractura de la Federación Juvenil Comunista, del PC argentino. Montoneros fue la mayor organización de guerrilla urbana en Argentina, de extracción peronista.

10 A Urondo lo matan en una emboscada, en Mendoza, cuando manejaba un coche en el que iban Alicia Raboy, su compañera, la hija bebé de ambos, Ángela, y la compañera de militancia René Ahualli. En los últimos años, circula la versión de que a Urondo lo mataron los miembros del ejército a golpes, aunque en el documental, Ahualli cita a Urondo diciendo que se había tomado la pastilla. Su hijo Javier considera que eso es una anécdota, la cual podría ser aprovechada como artimaña judicial para “cambiar el concepto de asesinato por suicidio”. Lo cierto es que el ejército persiguió el coche en que iban los tres y tiró a matar. Según el forense del caso, Urondo fue asesinado de un fuerte culatazo. Otra versión es que Urondo habría dicho que se había tomado la pastilla para que las compañeras tuviesen tiempo de huir. Esta información se puede escuchar en una entrevista radial a Javier Urondo (AM 870, 2011, 07.21-11.03). Ver el link del programa en la bibliografía.

Vlado, 30 anos depois también recupera la vida y la muerte de Vladimir Herzog (1937-1975), periodista y guionista, vinculado con las artes y con el Partido Comunista Brasileño (PCB), que fue torturado y asesinado en una prisión militar en 1975. A diferencia de Urondo, Herzog, hasta donde consta en el propio documental, no fue militante revolucionario ni estuvo en la clandestinidad; tampoco los entrevistados. Varios de ellos, como el propio director, fueron del Partido Comunista Brasileño (PCB), que creía posible hacer alianzas con la burguesía nacional y participar en el poder de esa forma¹¹.

La vida y la muerte de ambos se reconstruyen con la memoria de familiares, compañeros y amigos así como con fotos, imágenes y metraje de archivo, fragmentos de filmes documentales y/o ficcionales y de películas domésticas. En el caso de Urondo, la reconstrucción de su trayectoria también se hace mediante la lectura de algunos de sus poemas y de sonidos de fondo, a veces murmullos (voces de gente feliz en una playa o en un teatro), a veces inquietantes (frenadas, gritos, persecución de coches), que acompañan situaciones para las cuales no hay otro tipo de registro. En

11 El PCB, en la época del golpe, no optó por la lucha armada. Había participado en el gobierno de João Goulart y tenía la convicción, a diferencia de los otros dos importantes movimientos de la época, POLOP y PCdoB, de que podría gobernar con la burguesía nacional (Reis Filho, 1989, 23). Parece relevante saber, además, que algunos de los entrevistados, incluso el propio director de la película, vienen ocupando cargos en los gobiernos del estado de São Paulo, que desde 1995 está en manos del Partido de la Social Democracia Brasileña (PSDB), un partido de centro derecha (al cual pertenece el ex presidente Cardoso), y en el Estado Nacional, que desde 2016 está en manos de la oposición al Partido de los Trabajadores (PT), después de derrocar a la presidente Dilma Rousseff, democráticamente elegida en 2014. João Batista de Andrade fue Ministro de Cultura interino, entre mayo y junio de 2017, en el gobierno nacional.

el de Herzog, en un presente que poco sabe del pasado dictatorial y que sigue sumergido en la miseria, como muestran el comienzo y el final de la película¹², la evocación además es hecha por el propio João Batista de Andrade, que empieza presentándose como un amigo en deuda, director con una larga experiencia, que frente al choque que esa muerte le produjo, nunca consiguió filmar nada al respecto: “Vlado, como era conocido por familiares y amigos, era muy amigo mío, y su muerte me desconcertó profundamente. Yo, que siempre filmaba todo, abrumado, abatido con la muerte de un amigo, no filmé nada¹³.” (01.02).

Testimonios, objetos personales, material de archivo, etc. construyen una verdad; reforzar su credibilidad, depende de cómo se usen. En ambos documentales, en lo que se refiere al metraje de archivo, su utilización sigue una línea casi hegemónica en América Latina, que es la de servir como documentos comprobatorios, como “portadores de verdad y registro inalterable” (Lanza, 2010). Por otro lado, en relación a los testimonios, a pesar de que predomina la suma de voces que se complementan, ambas películas ponen en tensión algunas declaraciones. En el caso de V30, dicha tensión se refiere a la militancia política de Herzog: tanto Luis Weis, uno

12 Al principio del documental hay entrevistas a transeúntes en la Praça da Sé, centro de São Paulo, sobre el nombre Herzog y sobre la dictadura; la mayoría de los entrevistados no sabe, o tiene una vaga noción y uno llega a decir: “No sé, no es de mi época [la dictadura], pero tendría que volver...” (09:22); en la secuencia final, mientras el director se aleja de la plaza, se ve a un mendigo tendido en el piso, durmiendo.

13 A pesar de esta afirmación en primera persona, y a pesar de que la voz del realizador será omnipresente, esta es la única manifestación de corte personal; a partir del documental no es posible conocer detalles sobre Andrade y su participación política, aun cuando trabajó, al igual que varios de los entrevistados, junto a Herzog.

de sus amigos, como Clarice, su compañera, niegan el interés del periodista por la política: "...política, años luz de distancia, no quería saber" (Weis, 03.53); "no tenía absolutamente nada [que ver]... el problema [era si no pensabas] dentro de la misma línea del gobierno, de la dictadura... eras un comunista" (Clarice, 15.10). Pero Paulo Markun, también amigo y compañero de trabajo y de militancia, afirma categóricamente "...Vlado también formaba parte del *Partidão* [PCB], así como los otros periodistas..." (49.48). En el caso de PU, Noé Jitrik, amigo de juventud de Urondo, se coloca abiertamente contra "el deslumbramiento" de Urondo con la militancia política (21.20); y también se adivinan cuestionamientos en Javier, el hijo mayor, que habla de recordar a su padre con menos rencores o menos tristezas (27.45).

Además, en el caso de V30, también refuerza la credibilidad la voz en *off* del director, que es una presencia constante, no como testigo, sino como organizadora del relato, lo que lo aproxima al tipo de documental que Nichols llama expositivo, el que "hace hincapié en la impresión de objetividad" (1997, 68). Si bien, cuando Nichols define los modos, se refiere al predominio de algunas características sobre otras, o sea, que no son formas estancas, se podría hablar aquí de una cierta hibridación modal, entre lo performático y lo expositivo. No sucede lo mismo en el caso de PU. En este caso, la hibridación se produce dentro del propio género documental (no entre modos). Desaloms recurre a una forma ficcional: risas de fondo cuando se ve una foto de la familia Urondo en la playa, o murmullos de gente en un teatro vacío, que estuvo lleno en la época en que

el poeta y Juan Gelman leían poesía para amigos. La hibridación genérica, como vimos, tan característica en la literatura de testimonio, suele aparecer porque las formas tradicionales no son suficientes para dar cuenta del relato (en este caso, del filme documental).

Hasta aquí hemos visto que ambos documentales usan varios recursos (imágenes de archivo, testimonios, hibridación) de forma semejante. Veamos ahora algunos aspectos en los que se diferencian.

CLANDESTINIDAD / TORTURA



(15:04)

A pesar de la fuerte presencia del realizador y de las marcas de lo precario, de lo inacabado (como micrófonos apareciendo en la filmación, por ejemplo), el documental de Andrade parecería ser bastante menos subjetivo que el de Desaloms. Aunque ambos se organizan cronológicamente, con saltos y elipsis, abordando el relato de la historia de vida de sus protagonistas y la historia del país, en V30, la voz del director, *over* u *off*, en una construcción

fuertemente enmarcada¹⁴, acompaña al espectador del principio al fin, informando, opinando, ordenando el relato que además también se organiza con los intertítulos que separan las secuencias bien demarcadas con carteles: “Casamiento”, “Londres ida y vuelta”, “Revista Visão”, “TV Cultura”, “PCB”, “Prisiones”, “DOI-CODI”, “Tortura”, “La prisión de Vlado”, “La muerte”, etc., que van desde la llegada de Herzog a Brasil¹⁵, después de la Segunda Guerra Mundial, hasta las consecuencias que tuvo su muerte, según el punto de vista del documental, para la dictadura.

En PU, en cambio, aunque la película también se organiza a partir del nacimiento del poeta, al no haber una voz que oriente y al hacerse la transición entre secuencias con diferentes tipos de fundidos (encadenado o negro) o cortes, con muchos carteles sobreimpresos en las propias imágenes, es bastante más difícil seguir la cronología; como cada parte queda librada a la memoria de los testigos, estos pueden volver en el tiempo o adelantarse y así, a veces, los hechos relatados permanecen en un tiempo difuso. En este caso, si no se conoce la historia de Argentina o la biografía de Urondo, es bastante más difícil localizar los hechos¹⁶.

14 Hablo de enmarcado en sentido literal, no en abismo, como si fuesen paréntesis que se abren al principio y se van cerrando al final (esos paréntesis contienen, entre otros, los carteles inicial y final de la película; a JBA en la Praça da Sé abriendo su silla de director y cerrándola al final, etc).

15 Herzog nació en Yugoslavia en 1937. Durante la Segunda Guerra su familia tuvo que huir a Italia y cuando terminó, se mudaron a Brasil.

16 Un ejemplo es el salto y la fusión que hay entre el relato del levantamiento popular en Córdoba, el Cordobazo, el trabajo de Urondo en el diario La Opinión, y la corrección de las pruebas de Los pasos previos, novela donde Urondo cuenta su estadía en Cuba, su entrenamiento militar y sus novelas, todos en la voz de Bonasso. Por la forma como están montados (poco más de un

Desorden de la memoria, por un lado; claridad y orden, por el otro, parece contraponerse, en este caso, al sentimiento de la “escasez de sintaxis explicativa” (De Marco, 2004, 57). Sin embargo, ese “parece” se desvanece en las secuencias en que los entrevistados se refieren específicamente a la experiencia de la destrucción del propio ser. En V30, esas secuencias, que incluyen el recuerdo de la prisión y de la tortura de Herzog, así como de los propios entrevistados, duran unos veinte minutos y se extienden desde el cartel que anuncia “DOI-CODI” (43.20) hasta el final de “La muerte” (1.02.07), intercaladas por otras dos: “Tortura” (46.04) y “Prisión de Vlado” (54.38). En “Tortura”, durante largos ocho minutos, las víctimas describen los apremios ilegales a los que fueron sometidas: con distanciamiento, en tono casi de informe; con rabia o con lloro, con resignación. Andrade encadena las voces de las víctimas, construyendo un relato que quiere transmitir “no una crítica exterior, racionalizada, sino lo que era vivir aquellos momentos de dolor y humillación bajo tortura” (Andrade, 2009, 69). La suma de declaraciones y detalles parece querer aprehender un sentido por acumulación. Silencios, frases cortadas, muletillas, repeticiones; recuerdos de insultos, de gritos, de capuchas apestosas, de picana, de golpes, patadas y puñetazos; miedo, pavor... Una galería de horror compone el cuadro. A modo de ejemplo:

minuto seguido, 25:04-26:10), parecería que los hechos fueron concomitantes. Sin embargo, el Cordobazo fue en 1969, el diario fue fundado en 1971 y la novela publicada en 1974.



Frederico Pessoa (55.22)

Eu não sei, quer dizer... você ser fisicamente destruído, né? E tem certo momento em que você se sente literalmente desmontar. Quando te aplicam choque no ouvido, na boca, no ânus, você sente como se tivesse desmoronando, entendeu? E essa sensação te acompanha para o resto da vida, quer dizer... de você desmanchando por dentro¹⁷. (52.13)

Están ahí los silencios, las repeticiones, las marcas de las dudas sobre la comprensión del interlocutor; la búsqueda de la palabra justa: desarmar, desmoronar, desestructurar...

¹⁷ “No sé, es decir... ser físicamente destruido, ¿viste? y en un determinado momento sentís literalmente que te desarmás. Cuando te pican en el oído, la boca, el ano, sentís como si te estuvieses desmoronando, ¿entendés? Y esa sensación te acompaña el resto de la vida, es decir... la de la desestructuración interior.”



Rose Nogueira (53.54)

Incluso en el testimonio de Rose Nogueira que cierra la secuencia “Tortura” y que, de los siete entrevistados, es la única que intenta alejarse de lo personal y hacer una interpretación sobre el uso de la tortura, la repetición parece buscar asegurarse de que el interlocutor entiende: “na verdade, a tortura foi usada como sistema exatamente igual aos nazistas, ela foi usada aqui no Brasil e não pela primeira vez. O Estado Novo também usou. Mas ela era o *sistema* que segurava a ditadura. Foi usada como *sistema*”¹⁸. (53.40) [cursiva mía]

A diferencia de V30, en PU el clima de terror se construye con imagen y sonido, pero sin palabras. Desde que aparece el intertítulo “La Triple A, liderada por López Rega, se cobra 3000 víctimas entre 1973 y 1975” (56.13) hasta el fin de las declaraciones de un vecino que vio cómo la policía le disparaba a Urondo “a boca de jarro” (1.15.03), durante más de un minuto se suceden imágenes de archivo que muestran destrucción

18 “En realidad, la tortura fue usada como *sistema* exactamente igual a los nazis, fue usada aquí en Brasil y no por primera vez. El Estado Novo [gobierno de Getúlio Vargas (1937-1946)] también la usó. Pero era el *sistema* que aseguraba la dictadura. Fue usada como *sistema*...”

Miguel Bonasso (58.53)

y muerte: balazos, vidrios rotos, bombas, coches destrozados, velorios... Cuando la palabra entra, aunque mucho menos que en V30, también muestra escasez, pudor y reticencia. Dice Miguel Bonasso, amigo y compañero de militancia de Urondo, mirando insistentemente a quien lo entrevista, como interrogándolo también con la mirada:



Miguel Bonasso (58.53)

...la clandestinidad es un terrible dolor, una terrible angustia. Es una pérdida continua. Nadie en su sano juicio puede... puede considerarla... por supuesto uno sigue viviendo, ¿no...? Sigue comiendo, sigue haciendo el amor, bebiendo, leyendo, discutiendo, militando... pero... es atroz... entre otras cosas por la pérdida de identidad también, uno tiene que dejar de ser quien es. (58.53)



Beatriz Urondo (58.15)



Javier Urondo (58.10)

A la reticencia de la palabra se suma la búsqueda de la cámara. Una, siempre fija, registra los pocos movimientos de los entrevistados (gestos, manos, cuerpo...), contrasta fuertemente con otra que va de izquierda a derecha, de arriba a abajo, en diagonal, encuadrando las fotos que guardan la memoria de los primeros años de vida de Urondo y su familia. Ese movimiento imprimido a lo que ya no lo tiene, el contraste entre el movimiento de la vida y la quietud de la muerte parece querer entender, abarcar lo inabarcable, como un “buscarle la vuelta” a la historia.



Rodolfo Konder (46.10)



Paulo Markun (48.55)

Lo mismo se puede decir en V30. Pero aquí, al contrario de PU, las “declaraciones, siempre en tono confesional, son grabadas por la cámara en mano de João Batista de Andrade, sentado muy cerca del entrevistado, intentando transmitir una intimidad en busca de la vivencia personal de cada uno” (Andrade, 2009, 24), así abundan el primer plano y el plano detalle sobre los rostros de los entrevistados y los encuadres fragmentados que nos confrontan con imágenes deformadas: caras y cabezas incompletas que evocan cuerpos mutilados; recursos que parecen buscar, aquí también, una forma de entender y de contar esa historia de violencia.

Clandestinidad y tortura, violencia sobre los cuerpos y la identidad; sin embargo, la diferencia en el tipo de plano dominante —narrativo en PU, expresivo en V30— y la duración y concentración de los relatos hacen que en la película de Andrade, el sufrimiento personal de los testigos se haga casi omnipresente. En este caso, la saturación visual, si por un lado desnuda el horror, también podría alejar al espectador¹⁹ e invisibilizar el tema; sin embargo, también es posible que después de tantos años de silencio, abra la posibilidad de sensibilizar a quienes desconocen o a quienes minimizan la violencia dictatorial.

19 En Argentina, hubo una intensa discusión cuando, en los medios de comunicación por “irresponsabilidad, por frivolidad, porque eso vendía, pero también porque había enorme necesidad de saber qué había pasado, la tragedia de la dictadura se transformó en show periodístico. El tratamiento de esas informaciones resultó en muchos casos de tal nivel de impudicia que al poco tiempo los lectores empezaron a clamar para que no se siguiera hablando del tema” (Ulanovsky, 2005, 119) [cursiva mía].

CONFRONTAR LA MUERTE

La muerte violenta es el denominador común. Pero la forma como cada documental se posiciona frente a ella, treinta años después, los diferencia. Uno, V30, propone una explicación y algún consuelo para la muerte; el otro, PU, da constancia y pone en tensión elecciones y resultados. El momento más evidente de esta diferenciación se encuentra en el montaje entre las últimas declaraciones de los entrevistados, João Bosco, compositor y amigo de Herzog, y Ángela, hija menor de Urondo, y las secuencias finales de cada documental. Para ordenar el comentario, empiezo analizando las últimas declaraciones de los entrevistados.

En *Vlado, 30 anos depois*:

João Bosco: Era uma pessoa [...] que apoiava muito, vamos dizer assim, a exposição das ideias, e não a clandestinidade delas.

JBA: O que aumenta a covardia...

João Bosco: Exatamente. É isso que começa a ficar chocante, porque você vai vendo que *a brutalidade com aquela pessoa* é uma brutalidade acima de qualquer experiência vivida até ali, *o fato de ser aquela pessoa e o que ele representava*²⁰. (1.17.09) [cursiva mía]

Y en *Paco Urondo, la palabra justa*

Ángela: Cuando entendí que ellos conocían el riesgo, pero elegían correrlo porque si no lo que se venía... hubiesen sido personas indignas si no

20 Bosco: Era uma pessoa [...] que apoiava muito, digámoslo así, la exposición de las ideas, y no su clandestinidad. / JBA: Lo que aumenta la cobardía... / Bosco: Exatamente. Es eso lo que empieza a ser desconcertante, porque te vas dando cuenta de que la brutalidad con aquella persona es una brutalidad que sobrepasa cualquier experiencia vivida hasta ahí, el hecho de ser aquella persona y lo que representaba.

hubiesen sostenido su lucha. No hubiesen sido padres que me dieran buenos ejemplos. Entonces, yo siento que si bien el riesgo de muerte es un ejemplo que *a un hijo* le puede significar no demasiado favorablemente, la indignidad es mucho peor, *genera hijos mucho más mutilados*. (1:28:27)
[cursiva mía]

Por un lado, asesinato desproporcionado y cobarde (en portugués, *covardia*, según el diccionario Houaiss, tiene el sentido también de “violencia contra el más débil”): Herzog como víctima inocente de las fuerzas de represión. Por otro, reconocimiento y aceptación de la elección política: Urondo y Alicia Raboy, madre de Ángela, como víctimas a secas. En el mismo movimiento, las muertes aparecen como más o menos representativas de lo colectivo: João Bosco resalta que la violencia ejercida sobre Herzog, por quien era y por lo que representaba, hace que su muerte sea algo más brutal e incomprensible; Ángela, en cambio, usa la impersonalidad para construir el ejemplo: “un hijo” [cualquiera] / “hijos mucho más mutilados”, lo que amplía el caso individual al grupal.

En el caso brasileño, la insistencia en lo personal y en lo despolitizado; la elección de destacar, al principio, el desinterés de Herzog por la política (Weis, 03.53; Clarice, 15.10) y, al final, la visión de la víctima inocente, en una sociedad que sospecha de lo político, sin duda ayuda a reforzar la solidaridad del público. Pero además, esas diferencias de visiones son un indicio de los distintos tratamientos que el tema de las dictaduras ha tenido en cada país. En Argentina hubo una primera etapa, en los años 80, en la que se despolitizó a las víctimas de la dictadura: “eran jóvenes que no

estaban en nada” (Stejilevich, 2006, 63), hasta que las Madres de Plaza de Mayo comenzaron a recuperar el carácter político de la lucha de sus hijos (Lvovich & Bisquet, 2008, 34-35). Así, las palabras de Ángela hablan de una consciencia generacional, construida a lo largo de años en que el tema de la violación de los derechos humanos fue trabajado con mayor o menor intensidad, pero nunca totalmente silenciado. En cambio, en Brasil, la lucha por verdad y justicia, después de la amnistía en 1979, fue una batalla solitaria de los familiares (Almeida Teles, 2010, 266-268); solo en 1995 y 2002 fueron sancionadas la “Ley de los desaparecidos” y la de reparación a los perseguidos políticos, pero esas leyes no incluyeron ninguna medida simbólica de reparación²¹: “no hubo ninguna campaña involucrando a la sociedad cuando se trataba de discutir las obligaciones del Estado democrático en relación a los crímenes del pasado y a los derechos de las víctimas” (Mezarobba, 2010, 115). Medidas simbólicas y campañas que hubiesen llevado la problemática del ámbito privado al público; de lo individual a lo colectivo.

Pero volvamos al montaje de las secuencias finales. Al desconcierto de Bosco, le sigue la imagen de la esperanza en su propia voz y en la de Aldir Blanc, que cantan *O bêbado e a equilibrista*, símbolo de la lucha por la amnistía (Andrade, 2009, 98), mientras se vuelve a ver a algunos de los/las

21 Muy al contrario, por ejemplo, cuando en 1996 murió el general Ernesto Geisel, ideólogo y cómplice del golpe de 1964, su figura fue enaltecida por los medios de comunicación y hasta fue homenajeado por el expresidente Cardoso, con ocho días de luto nacional (Napolitano, 2014, 230-231); diferentes formas de seguir ofendiendo a las víctimas y a la memoria.

entrevistados/as. Una esperanza, que aunque equilibrista y consciente de que puede lastimarse, sabe que el show debe continuar:

[...] *A espe...rança dança* na corda bamba de sombrinha // E em cada passo dessa linha pode se ma...chu...car // Azar, a esperança equilibrista // Sabe que o show de todo artista // tem que continuar²² (1.17.20). [cursiva mía]

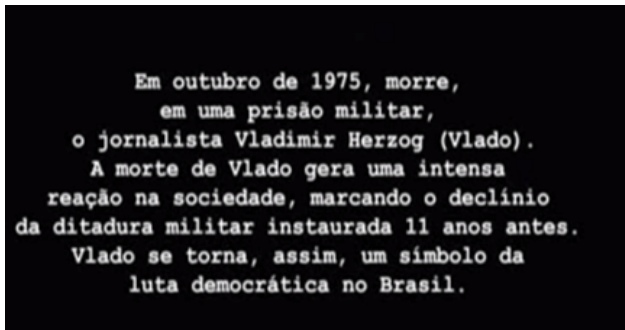
Y, aunque cuando se escucha “danza”, la cámara muestra la lápida de Herzog, remitiendo así al sentido que la palabra *dançar* tiene en la jerga brasileña de “no acontecer”, “no salir bien”, “ser asesinado”, la palabra “esperanza” coincide con el rostro de Clarice, que está viva, que luchó por el juicio contra el Estado y que mantiene viva la memoria de su marido y la de aquellos tiempos, mostrando de esa forma que la vida continuó, a pesar de todo.

En la misma línea de la esperanza o en busca de alguna resignación frente a tamaña violencia (“sé que un dolor así de punzante no ha de ser inútil”, dice la letra de *O bêbado e a equilibrista*), podrían leerse las interpretaciones que dos de los entrevistados hacen sobre la muerte de Herzog, así como los carteles del inicio y del final del documental. Por un lado, según el periodista Mino Carta (1.06.11) y el empresario José Midlin (1.06.53), la muerte de Herzog se produjo como consecuencia de un enfrentamiento interno entre las fuerzas más “progresistas” de los militares, representada

22 “La esperanza baila en la cuerda floja con paraguas / Y en cada paso en esa cuerda puede lastimarse / Mala suerte, la esperanza equilibrista / Sabe que el show de todo artista / tiene que continuar”. Letra completa en “Conheça a história de 'O Bêbado e a Equilibrista'”. Disponible en: <<http://jornalggn.com.br/blog/joao/conheca-a-historia-de-o-bebado-e-a-equilibrista>>. Acceso el 25 ene. 2017.

por Ernesto Geisel, y la llamada línea dura. De esa forma, para ambos, no solo Herzog (y la sociedad) es víctima, sino que el propio presidente de facto. Esta es, según el historiador Marcos Napolitano, la interpretación consagrada por “la memoria liberal y por historiadores identificados con esa perspectiva ideológica”, para quienes “aterrorizada por la guerrilla, la sociedad impotente fue víctima también de la arbitrariedad y de la violencia de las fuerzas de represión, vistas como autónomas, casi un actor político en sí mismo” (2014, 232).

Por otro lado, y a modo de epígrafe, dice el cartel inicial:



(00.07)²³

Y en el final, antes de los créditos, se puede leer: “1978 – El juez Márcio de Moraes sentencia favorablemente sobre la acción presentada por la

23 “En octubre de 1975, muere en una prisión militar el periodista Vladimir Herzog (Vlado). La muerte de Vlado genera una fuerte reacción en la sociedad, marcando la decadencia de la dictadura militar instaurada once años antes. Así, Vlado se vuelve un símbolo de la lucha democrática en Brasil.”

familia Herzog, *responsabilizando al Estado* por la muerte de Vlado. *La acción [...] se vuelve un marco histórico en la justicia brasileña*” (1.22.00) [cursivas mías]. El poder de movilización y la indignación de la sociedad, la decadencia de la dictadura y la sentencia favorable contra el Estado como consecuencias de la muerte de Herzog, de alguna manera, aparecen como hitos tranquilizadores: hubo organización colectiva contra la impunidad y resultados positivos. Sin embargo, cada uno de esos hechos invisibilizan el hecho de que después de 1979, no hubo ni medidas simbólicas de reparación histórica, como vimos, y ni un solo condenado individual por los crímenes de la dictadura hasta el juicio contra el coronel Ustra en 2014; además, por sobre todas las cosas, invisibilizan también que torturadores y asesinos siguen gozando de sigilo e impunidad. En ese sentido, es llamativa la elección del verbo “morir”, para el cartel inicial, en lugar de “matar” (“matan” o, en portugués, *é morto*) o “asesinar” (“asesinan” o *é assassinado*), que aminora la verdad de los hechos: a Herzog lo mató un régimen que no fue investigado y mucho menos juzgado.

En el caso de *Paco Urondo, la palabra justa*, el movimiento del documental es diferente. Un cementerio, una voz en off y fragmentos de un poema de Urondo dan entrada al documental:

No quiero volver / a *ese lugar* / intransitable / y escuálido donde todo parece dormido. / No tengo ganas de regresar, / que mi santo sepulcro no pretenda esperarme. Quiero / inventarlo a último momento / sin pensar demasiado, sin mucho rencor, / cuando sea necesario (00:21) [cursiva mía]

Fragmentos de una vieja película familiar, una foto y la voz en off de Urondo recitando otro poema, indican la salida.

Queridos hijitos, su papá poco sabe de ustedes / y sufre por esto. Quiero
ofrecer un destino / luminoso y alegre, pero no es todo / y ustedes saben /
las sombras, / las sombras, / las sombras, / las sombras / me molestan y no
las puedo tolerar.

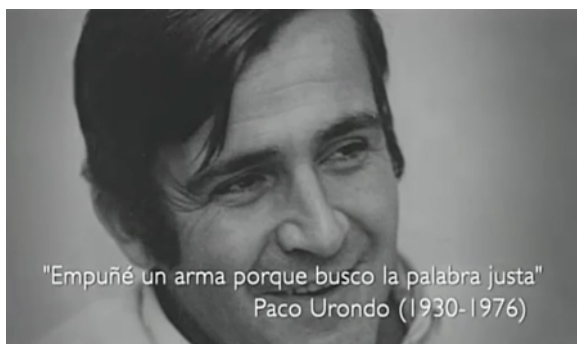
Hijitos míos, no hay que ponerse tristes / por cada triste despedida: / todas
lo son, es sabido, / porque hay otra partida, otra cosa, / digamos / donde
nada / nada / está resuelto. (1:29:04)

En el primer poema, “La vuelta al pago”²⁴, la relación del poeta con la muerte es la de aceptación, pero “cuando sea necesario”. La visión que tiene sobre “ese lugar”, que hasta el sexto verso es el pago (lugar natal, querencia) y después el sepulcro, y el querer y no querer, las no ganas y el deseo de inventar, llenos de vitalidad, contrastan con las imágenes del cementerio que la cámara recorre.

Y en la última secuencia, a la aceptación de Ángela de la elección hecha por Urondo y Raboy, se le oponen algunos sufrimientos: el de la ausencia, el de las sombras que amenazan el futuro, el de las partidas sin resolver. En el montaje con la película familiar, “destino / luminoso y alegre” coincide con la imagen de Claudia, así como la recomendación de no ponerse tristes, con una escena en la que Urondo, Claudia y Javier van de la mano, caminando alegres y divertidos. En esta última imagen, la fractura

24 Publicado por primera vez en 1967 en *Del otro lado* (Urondo, 2006, 20). El poema completo está en la p. 285.

entre “destino” y “luminoso”, sutil en el poema, se vuelve definitiva con el sobrescrito que anuncia que en 1976 Claudia y su compañero Jote fueron secuestrados y asesinados. Además, la repetición de “las sombras” recae sobre Javier y Ángela; si para Urondo podían referirse a la injusticia social²⁵, en el documental quedan asociadas a los hijos que están vivos y que tendrán que cargar con la experiencia de la pérdida traumática. La parte final del poema, “porque hay otra partida...”, coincide con la foto sonriente de Urondo, decidido a enfrentar lo que no está resuelto, la partida, en su doble significado de partir y jugar.



(1.29.49)

Aquí parecería que el documental legitima sin tensiones las palabras de Ángela sobre la dignidad de la elección hecha por tantos militantes, idea

25 Dice Cella, organizadora de la *Obra poética*, que desde “la década del sesenta Urondo va asumiendo cada vez más un compromiso político” (Urondo, 2006, 20). Este poema, “Hoy un juramento” (Urondo, 2006, 293), también fue publicado por primera vez en 1967 en *Del otro lado*.

reforzada por la cita final, “‘Empuñé un arma porque busco la palabra justa’ / Paco Urendo (1930 – 1976)” (1:29:49), en la que confluyen el guerrillero y el poeta. Sin embargo, hay ahí un contraste entre la vitalidad de la búsqueda (aunque cueste la vida), el deseo de justicia y las fechas de nacimiento y muerte, que anuncian lo prematuro de esa “partida”.

A pesar de que Aprea sostiene que en los documentales argentinos que adoptan una postura testimonial se disminuye la dimensión traumática del pasado “y eso permite el sostenimiento de una imagen de la militancia como modelo que se proyecta hacia el futuro” (2015, 231), en PU, desde el principio, imágenes y palabras ponen en tensión vida-arte y muerte, de acuerdo a la visión de Desaloms, que aunque no fue militante orgánico, considera que “así como en algún tiempo fuimos devotos partidarios de aquel apotegma de que ‘el poder lo da el fusil’, hoy tenemos que poner en orden aquellos dilemas morales de los años de plomo para intentar comprender la década sangrienta”²⁶.

Dicen los poetas: “*uma dor assim pungente não há de ser inutilmente*” (Bosco); “que mi santo sepulcro no pretenda esperarme. Quiero / inventarlo a último momento / [...] cuando sea necesario” (Urendo). Tal vez la síntesis de las diferentes miradas sobre la muerte esté en esos versos. En el documental de Andrade, a la perplejidad de Bosco, le sigue el consuelo en su propia canción; en el de Desaloms, al optimismo de Ángela, la confrontación con la pérdida y el deseo de vivir. Además del

26 Entrevista por mail, concedida por el autor en septiembre de 2014. Le agradezco a Daniel Desaloms su generosidad en responder a mis preguntas.

consuelo en *Vlado, 30 anos depois* también hay una interpretación sobre el significado de la muerte de Herzog para la historia del país, mientras que en *Paco Urondo, la palabra justa* queda a criterio del/de la espectador/a cómo pensar la elección de Urondo por la militancia revolucionaria y las consecuencias de esa elección.

Tanto en Brasil como en Argentina, los años setenta estuvieron marcados por las luchas revolucionarias en busca de sociedades más justas, por la extrema violencia de Estado y por la resistencia a las dictaduras. Sin embargo, a pesar de la semejanza de contextos, la forma de representar esa lucha y confrontar lo indecible de la violencia dictatorial tiene, como vimos, algunas diferencias. Como en el analizado aquí, en varios documentales brasileños se recurre, más que en los argentinos, tanto a formas explicativas o didácticas, como a elementos que acentúan aspectos de lo personal o lo subjetivo (en sentido contrario de lo objetivo), como una manera de crear mayor empatía entre las víctimas de la dictadura y el/la espectador/a.

Creo que una interpretación posible para las especificidades de las películas son las marcas dejadas por las distintas políticas de verdad y justicias, llevadas a cabo en cada uno de los países, como producto de procesos distintos de transición: pactado en Brasil; no pactado o menos pactado en Argentina. Así, las políticas diversas han hecho que, entre otras cosas, mientras en Argentina los propios militantes pudieron empezar a repensar el período y la lucha armada, como reflexión o autocrítica, en

Brasil todavía sea necesario convencer al público sobre el carácter criminal de la dictadura²⁷.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida Teles, Janaína de. “Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: Teles, Edson e Safatle, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

Andrade, João Batista de. *Vlado, 30 anos depois*. São Paulo: Imprensaoficial, 2009.

Apréa, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015

_____. “El ciclo de los documentales sobre la izquierda revolucionaria peronista como testimonio y la discusión sobre la memoria social”. Disponible en: <<http://asaeca.org/Actas/zEl%20ciclo%20de%20los%20documentales%20sobre%20la%20izquierda%20revolucionaria%20peronista%20como%20testimonio%20y%20la%20>

27 En octubre y noviembre de 2016, se pudieron leer varios ejemplos de esta situación de desconocimiento e incompreensión de lo que significa una dictadura. Algunos titulares de medios electrónicos lo reflejan: “Justicia del DF [Distrito Federal, Brasília] autoriza el uso de técnicas de tortura contra estudiantes en ocupaciones” <<http://www.redebrasilatual.com.br/politica/2016/11/justica-do-df-determina-uso-de-tecnicas-de-tortura-contra-estudantes-em-ocupacoes-8772.html>>, “Educadores se unen a la policía para espiar estudiantes en Goiás” <<http://ponte.org/grande-irmao-goias/>>, “PMs [policías militares] llevan preso a un actor que critica violencia policial.” <http://www.cartacapital.com.br/politica/grupo-teatral-vai-aoministerio-publico-questionar-acao-da-pm-em-espetaculo?utm_content=bufferf4b60&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer>. Acceso el 2 de nov. 2016.

discusion%20sobre%20la%20memoria%20social.pdf>. Acceso el 16 jan. 2017.

Bruzzi, Stella. *New documentary : a critical introduction*. New York: Routledge, 2001.

De Marco, Valeria. “A literatura de testemunho e a violência de Estado.” *Lua Nova*, N° 62, 2004.

Foglia, Graciela. “Aproximação a dois documentários sobre as ditaduras argentina e brasileira. Estratégias na luta contra o esquecimento”. In: *Baleia na Rede*, 1-8, UNESP Marília: Dez/2011, 175-187. Disponible en: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1760>>. Acceso el 2 mar. 2012.

Gauthier, Guy. *O documentário. Um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

Lanza, Pablo H. “Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes. En: *Cine documental* N 1. Año 2010. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03i.html>. Acceso el 13 fev. 2015.

Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.

Lyovich, Daniel & Jaquelina Bisquet. *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. 1ª ed. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

Mezarobba, Glenda. “O processo de acerto de contas e a lógica do arbítrio”. In: Teles, Edson e Safatle, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

Napolitano, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

Netrovski, Arthur & Seligmann-Silva, Márcio (orgs.). “Apresentação”. In: *Catástrofe y representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

Nichols, Bill. *Introducción al documental*. 2ª ed. Coyoacán, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

_____. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

Morettin, Eduardo V. & Napolitano, Marcos (Coord.). Grupo de Pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação. Disponível em <<http://historiaeaudiovisual.weebly.com/documentaacuterios-e-o-regime-militar-brasileiro.html>>. Acesso 15 set. 2014.

Reis Filho, Daniel A. *A revolução faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

Stejilevich, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

Urondo, Francisco. *Obra poética*. Ed. y prólogo Susana Cella. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Urondo, Javier. Entrevista. *Argentina tiene historia*. Radio Nacional, AM 870. Programa 137. 29 jul. 2011. Disponible en: <<https://argentinatienehistoria.blogspot.com.br/2011/07/137-paco-urondo.html>>. Acceso el 07 feb. 2017.

Ulanovsky, Carlos. “Paren las rotativas Una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos”. Disponible en <<https://es.scribd.com/doc/93520941/Ulanovsky-Carlos-Paren-Las-Rotativas>>. Acceso el 09 jun. 2017.

FILMOGRAFÍA:

Andrade, João Batista de. *Vlado 30 anos depois*, Brasil, 2005.

Desaloms, Daniel. *Paco Urondo, la palabra justa*, Argentina, 2004.

